

LA PRESENCIA DE LA FLAUTA TRAVESERA EN LOS PRINCIPALES TRATADOS TEÓRICOS ESPAÑOLES DE LA PRIMERA MITAD DEL S. XVIII: RABASSA, NASSARRE Y VALLS

María Dolores Sánchez Lorca
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

La información sobre la flauta travesera en España durante el período Barroco aparece en tres de los tratados teóricos más importantes: Rabassa (1720/24-38)¹, Nassarre (1723-24)² y Valls (1742)³. Sin embargo, al igual que ocurría en el resto de Europa, las referencias escritas sobre la flauta, ya sea en las partituras o en otros documentos, no son muy explícitas a la hora de distinguir entre flauta dulce y flauta travesera, dado que los instrumentos con tesituras similares parecen ser intercambiables en esa época. Así pues, en el presente estudio nos proponemos examinar las referencias sobre la flauta travesera en estos documentos de la primera mitad del s. XVIII.

Palabras clave: *Flauta travesera, tratados españoles, Rabassa, Nassarre, Valls*

ABSTRACT

The information about the transverse flute in Spain during the Baroque period appears in three of the most important theoretical treatises: Rabassa (1720/24-38), Nassarre (1723-24) and Valls (1742). However, as it happened in the rest of Europe, the written references about the flute, either in scores or in other documents, are not very explicit at the time of distinguishing between recorder and transverse flute, since the instruments with similar tessituras seem to be interchangeable at that time. Therefore, in the present study we propose to examine the references on the transverse flute in these documents of the first half of the s. XVIII.

Keywords: *Transverse flute, Spanish treatises, Rabassa, Nassarre, Valls*

¹ Rabassa, Pedro (1720/24-1738). *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición*. Valencia.

² Nassarre, Pablo (1723-1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Segunda parte, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Edición facsímil. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980.

³ Valls, Francisco (1742). *Mapa Armónico Practico*. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona.

INTRODUCCIÓN

En España, la información escrita sobre la flauta travesera es muy escasa. Antes del periodo Barroco, no aparece en los tratados, sino en otras fuentes documentales: se trata de los inventarios de bienes de la reina María de Hungría (1558)⁴, regente de los Países Bajos de 1531 a 1555, hermana de Carlos V, y gran mecenas de las artes. Tras su muerte (Cigales, Valladolid, Octubre de 1558), se realizó un detallado inventario de bienes, en el cual podemos encontrar uno de los primeros testimonios documentales de la presencia de la flauta travesera en España, donde se enumeran 12 pífanos, 15 pífanos de Alemania, 8 pífanos o flautas hechos en Bruselas, 22 flautas de Alemania, y 4 flautas más que podrían ser dulces, a juzgar por sus tamaños “de tres baras poco mas o menos de largo”⁵. Años más tarde, en el inventario de bienes de su sobrino Felipe II (1598)⁶, principal beneficiario de las posesiones de su tía María de Hungría, se enumeran hasta 54 flautas traveseras y 13 flautas dulces.

En cuanto a los tratados teóricos, podemos encontrar información sobre nuestro instrumento en tres de los tratados teóricos más importantes para el estudio del Barroco musical español. Nos referimos a los de Rabassa (1724-38), Nassarre (1723-24) y Valls (1742). Por ello, en el presente artículo, pretendemos estudiar las referencias relacionadas con la flauta que se incluyeron en estos tres documentos.

GUÍA PARA LOS PRINCIPIANTES QUE DESEAN PERFECCIONARSE EN LA COMPOSICIÓN (VALENCIA, 1720/24-1738), DE PEDRO RABASSA

Pedro Rabassa, compositor prolífico y músico práctico, dividió los contenidos de su obra en tres partes:

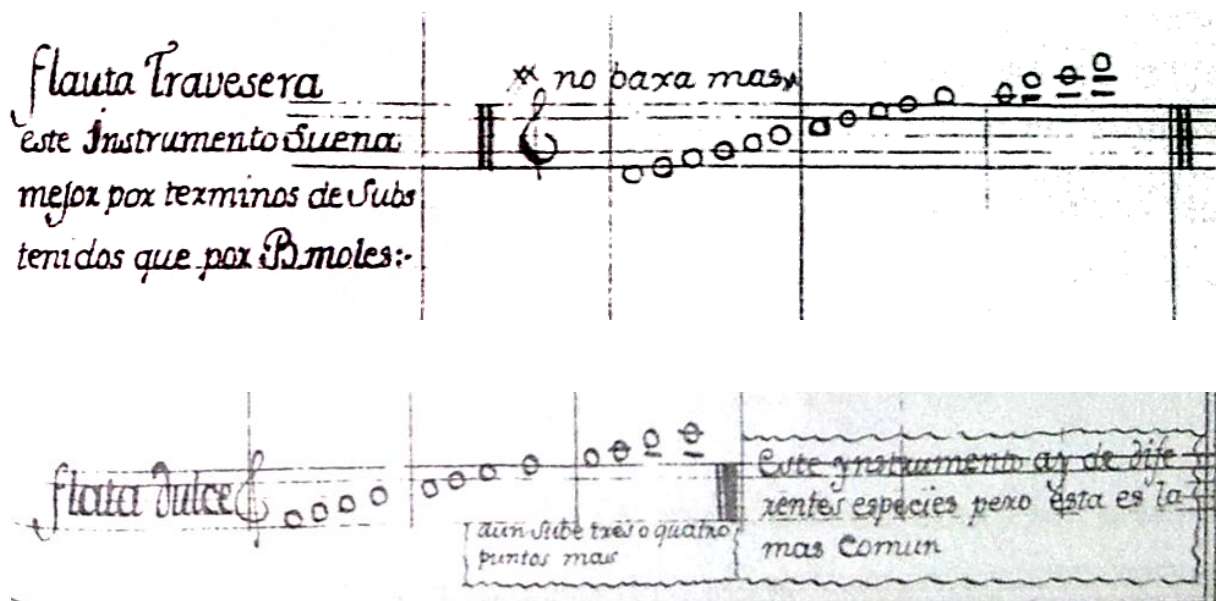
- “Primera parte, en que se trata de toda la Carrera de Composición” (pp. 1-308).
- “Segunda Parte, en que se trata de las Tablas y producción de las voces”, (pp. 309-418).
- “Tercera Parte en que se trata de todos los Tonos y Apuntaciones” (pp. 419-516).

Es en esta última parte, en el apartado dedicado a la “Declaración de los Términos más y menos principales que en si tienen diferentes instrumentos”, es donde aparece la extensión de la flauta travesera (o flauta alemana, como la califica en la pp. 513), representada en un pentagrama, con la siguiente indicación: “suena mejor por términos de Substenidos que por Bmoles”. Asimismo, también incluye la de la flauta dulce.

⁴ Checa Cremades, Fernando (dir.), (2010). *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, “Inventario Posmórtem de María de Hungría. 19 de Octubre de 1558. Archivo General de Simancas, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093”. Fernando Villaverde ediciones, pp. 2841 a 2980.

⁵ Checa Cremades, Fernando (dir.), (2010). *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, “Inventario Posmórtem de María de Hungría. 19 de Octubre de 1558. Archivo General de Simancas, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093”, pp. 429, f. 211.

⁶ Zarco Cuevas, Julián (1929). *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial, 1571-1598*. Madrid.



Extensión de las flautas. Guía para Principiantes que desean perfeccionarse en la composición, Pedro Rabassa 1720/24-1738

Podemos comprobar que dicha extensión se corresponde con el modelo de flauta travesera con siete agujeros (y una llave), que es el que producía la escala de Re M. de forma básica, teniendo que obtener los semitonos que faltaban a través de las digitaciones “en horquilla”, en las cuales los agujeros no se cierran en orden. Sin embargo, la extensión que le atribuye es más limitada (hasta Re por encima del pentagrama), que la que aparece en los tratados de flauta tanto a nivel europeo como español (hasta Sol-La sobreagudo).

Debemos suponer que la flauta travesera era ya bastante común en las capillas españolas de la época, por la aclaración que hace Rabassa antes de pasar a describir los instrumentos:

Solam.^{te} trataremos de aquellos Instrumentos que mas se estilan en las Capillas de Nuestra España advirtiendlo que en Italia, Francia, Alemania se estilan casi todos los que aqui trataremos y muchos mas⁷.

En la introducción de la edición facsímil del tratado, realizada por Francesc Bonastre i Bertran, Antonio Martín Moreno y Josep Climent i Barber (Moreno, Bonastre i Bertran, Climent i Barber, 1990) se dice que no se sabe la fecha de composición del tratado con exactitud, pero que se puede encuadrar entre 1724 y 1738, según una cita de la página 449 del tratado en la cual se mencionan las obras teóricas de Lorente, Nassarre y José de Torres. Sin embargo, Isusi Fagoaga (1997) afirma que Pedro Rabassa habría acabado su obra en 1720, basándose en la propia portada donde se especifica ese año, y en la misma cita de la página 449 del tratado, en la que Rabassa se refiere a José de Torres como Maestro de la Capilla Real (1718-1738). A pesar de no poder datarse de manera exacta este tratado, sí se podría afirmar que a partir de 1720-24, la flauta travesera gozaba ya de gran popularidad en las capillas musicales de España.

⁷ Rabassa, Pedro (1720/24-1738). *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición*. Valencia, pp. 505-506.

ESCUELA MÚSICA, SEGÚN LA PRÁCTICA MODERNA, DIVIDIDA EN PRIMERA Y SEGUNDA PARTE. PRIMERA PARTE, ZARAGOZA, HEREDEROS DE DIEGO DE LARUMBE, 1724. SEGUNDA PARTE, ZARAGOZA, HEREDEROS DE MANUEL ROMÁN, 1723. EDICIÓN FACSIMIL. INSTITUCIÓN “FERNANDO EL CATÓLICO” (C.S.I.C.), ZARAGOZA, 1980 DE PABLO NASSARE

Pablo Nassarre fue un destacado teórico musical, compositor y organista. Su obra consta de dos volúmenes divididos cada uno de ellos en cuatro “libros”. Curiosamente, la fecha de publicación del primer volumen (1724) es posterior a la del segundo volumen (1723), lo cual, según argumenta Lothar Siemens Hernández en el estudio preliminar de la edición facsímil, se produce en contra de las intenciones del propio Nassarre, ya que éste, a fin de publicar su extensa obra a la vez, entregó cada volumen a sendas imprentas. Sin embargo, aunque el trabajo de ambas imprentas estaba listo en 1723, la dedicatoria al Arzobispo de Zaragoza que contiene el primer volumen no llegó hasta 1724, por lo que, dicho ejemplar no se pudo publicar hasta entonces.

Según apunta Lothar Siemens Hernández en dicho estudio preliminar, cuando Nassarre publica en 1683 sus Fragmentos Músicos (Nassarre 1683), ya estaba inmerso en una composición más extensa (que el propio Nassarre denominaba “Escuela Musical” y “Escuela de Música”), y que en 1700, cuando se reeditan de nuevo sus Fragmentos Músicos, ya había escrito el grueso de Escuela Música. Para justificar tales afirmaciones se basa en el prólogo del primer volumen donde Nassarre afirma que Escuela Música es el producto de más de cincuenta años de tarea, en las citas aparecidas en la edición de 1683 de Fragmentos Músicos, donde el propio autor emplaza a otra obra más extensa para profundizar en determinados temas, en la comparativa entre las citas comunes de ambas obras y en la aprobación del propio tratado, escrita por su discípulo Joaquín Martínez de la Roca, en la que afirma haberse instruido en esa misma Escuela.

Por tanto, según estas afirmaciones, Escuela Música, aunque publicada en el siglo XVIII, se habría escrito en el siglo XVII, lo cual es muy importante a la hora de situar la flauta travesera en el contexto musical español.

Pablo Nassarre se ocupa de los instrumentos de viento en el primer volumen de su obra, libro IV, capítulo XVII: “De los instrumentos flatulentos y de las proporciones que se deben observar en ellos”. Dicho capítulo no contiene ningún ejemplo práctico, sino que todo está redactado y comienza con una observación interesante en cuanto a los instrumentos de viento. Respecto a la flauta refiere:

Son muchas las especies de ellos que se practican, como las Cornetas, Chirimías, Baxones, y Flautas, aunque el uso de estas no es ya tanto en los modernos, como en los antiguos (p.477)⁸.

Sabemos que cornetas, chirimías, bajones y flautas dulces coexistieron con los “instrumentos modernos” antes de ser sustituidos por ellos: ¿se refiere por tanto el autor a que se está produciendo este hecho?

A continuación, como sucede en el anterior tratado, el autor señala que tratará sobre los instrumentos más utilizados:

Ay otros muchos à mas de estos, que dentro, y fuera de las Iglesias se practican oy, y

⁸ Nassarre, Pablo (1723-1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724*. Edición facsímil. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980, Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

allí escribiré generalmente de ellos en este Capitulo (p.477)⁹.

Nassarre clasifica los instrumentos de viento en dos categorías, según el material del que están hechos (madera y metal), y añade una subdivisión más, según cómo se forma el sonido:

- Cornetas y otros semejantes, (de boquilla).
- Bajones, chirimías y ciertos registros de órgano, (de lengüeta doble).
- Flauta, de la cual considera que la formación del sonido es más suave y cuya descripción realiza de la siguiente manera:

(...)Entrando el ayre por un extremo de ella, hiere en el labio de la boca que está contigua, donde se parte en iguales cantidades, la una por dentro del cóncavo, y la otra por fuera y esta división de cantidades del ayre es causa del sonido (p-479)¹⁰.

Aunque Nassarre no aclara si se refiere a la flauta travesera o a la flauta dulce, en mi opinión, se refiere a la flauta travesera, ya que dice que el aire entra por un extremo, pero no dice que el labio esté sobre el extremo (como en la flauta dulce), sino contiguo, y además explica que el sonido se produce cuando el aire se reparte tanto dentro como fuera del instrumento, lo cual sucede en la flauta travesera, ya que en la flauta dulce todo el aire es introducido dentro del instrumento desde la boca.

Igualmente importante es la afirmación que le sigue:

(...)Como se usan, y se han usado flautas sin ser de Organo, por esto he querido tocar de esta materia en este lugar, como propio de los Instrumentos flatulentos (p.479)¹¹.

Se podría entender entonces, que las flautas traveseras eran ya de uso común en la época y que se utilizaban con anterioridad. Dado que este tratado podría estar redactado en el siglo XVII, es un dato muy importante a la hora de situar la flauta travesera en España.

A continuación habla sobre la afinación en chirimías y sacabuches y sigue describiendo los instrumentos de madera:

Pero ay otros que tienen formados los puntos con ahugeros, los que se cierran y abren con los dedos, según es necesario para los puntos que quieren formar, como en los Baxones, Chirimias, Flautas y otros muchos de los que son de madera (p.480)¹².

Así pues, no parece que los instrumentos de madera hubieran adoptado un sistema de llaves aún, por lo que, en el caso de la flauta travesera, se correspondería con el modelo de una llave. Al hablar de la afinación de estos instrumentos con el órgano, Nassarre insta “a la habilidad del Musico, mas que no al instrumento” (p.481)¹³.

Según León Tello:

La limitación manual impedía la realización de la escala diatónica junto con las alteraciones, porque todavía no se había adoptado el sistema de llaves, que tantas posibilidades abrió a los instrumentos (León Tello, 1974, pp. 153).

⁹ Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

¹⁰ Libro IV, capítulo XVII, pp. 479.

¹¹ Libro IV, capítulo XVII, pp. 479.

¹² Libro IV, capítulo XVII, pp. 480.

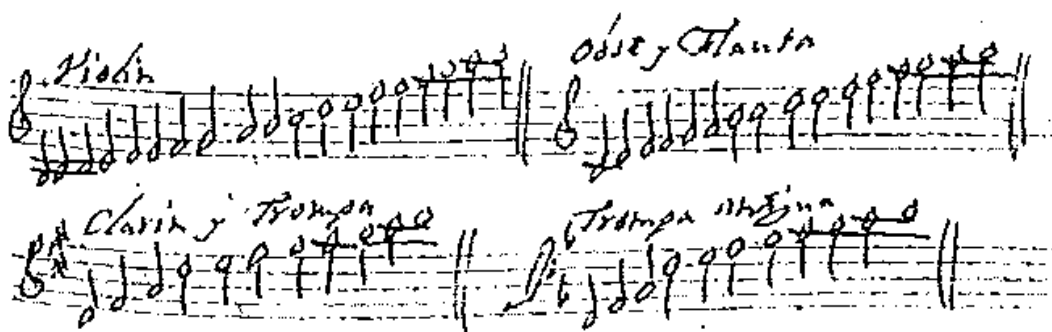
¹³ Libro IV, capítulo XVII, pp. 481.

MAPA ARMÓNICO PRACTICO. BREVE RESUMEN DE LAS PRINCIPALES REGLAS DE MÚSICA SACADO DE LOS MAS CLASSICOS AUTORES ESPECULATIVOS Y PRÁCTICOS, ANTIGUOS Y MODERNOS ILUSTRADO CON DIFERENTES EXEMPLARES PARA LA MÁS FÁCIL Y SEGURA ENSEÑANZA. BARCELONA, 1742, FRANCISCO VALLS

Este tratado es uno de los más importantes para el estudio del Barroco musical español, según apunta Josep Pavía i Simó, en la introducción a la edición facsímil de la obra. Aunque fechado en 1742, recoge los procedimientos desarrollados, principalmente, en el siglo XVII, por lo que constituye una recopilación, un resumen de la teoría musical empleada hasta entonces, ejerciendo una notable influencia sobre gran parte de los compositores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII (Martín Moreno, 1976-1977).

En este tratado la información sobre los instrumentos se encuentra en el capítulo XXVI: “De las composiciones musicas, con mezcla de varios instrumentos”, y, al igual que sucede en los anteriores tratados, comienza con la siguiente aclaración:

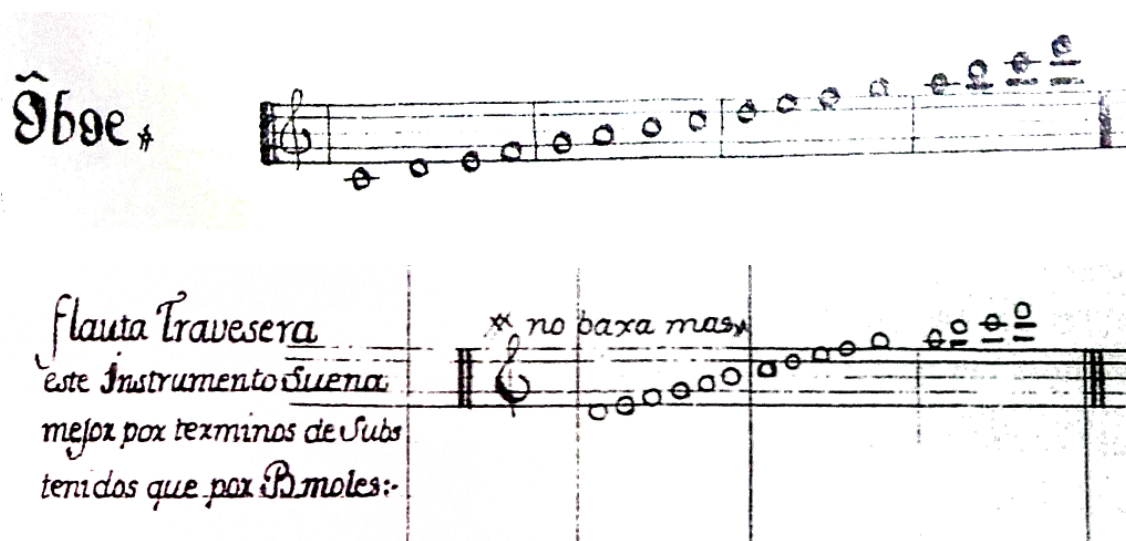
Solo trataré de los que se tocan en el tiempo presente; como subordinados à aquellos, que son: Violines, Oboues, Flautas, Clarines, Trompas de Caza, y asi, que pueda saber lo que son, y como se deben manejar en la Musica, pondré los puntos que tienen vnos, y otros, como se ve en el exemplo¹⁴.



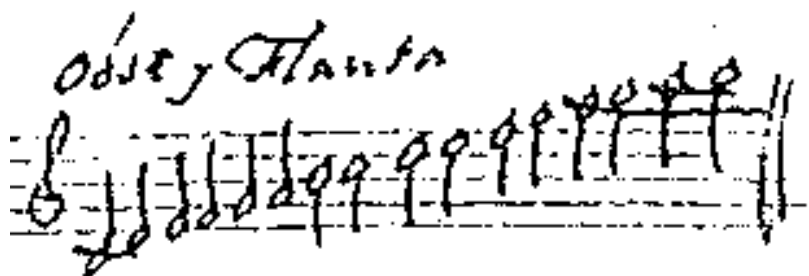
Extensión de los instrumentos. *Mapa Armónico Práctico* (Francisco Valls)

Asimismo, volvemos a encontrar otro testimonio del uso extendido de instrumentos como la flauta. Sin embargo, el autor no aclara si se trata de la flauta dulce o travesera, por lo que hay que remitirse al ejemplo donde escribe su extensión en el pentagrama. Como Nassarre no pone ejemplos prácticos en su tratado, me remitiré al de Rabassa que sí los tiene. Si comparamos la extensión de oboe-flauta que propone Valls y la de oboe que propone Rabassa, podemos ver que en el caso del oboe coinciden, pero en el de la flauta travesera, no lo hacen, ya que según Valls la flauta llegaría a un do, que no contempla Rabassa:

¹⁴ Valls, Francisco (1742). *Mapa Armónico Práctico*. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona. Capítulo XXVI, apartado I, pp.144 (a lápiz); pp. 327 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).



Extensión del oboe y la flauta travesera. *Guía para Principiantes* (Pedro Rabassa)



Extensión del oboe y la flauta. *Mapa Armónico Práctico* (Francisco Valls)

Para que la flauta travesera llegara a un do, tendría que corresponderse con el modelo de llaves para do natural y do sostenido, accionadas con la mano derecha, que se inventó hacia 1722 (Artaud, 1991, pp. 25), cuyo uso, como indica Quantz en su tratado, no llegó a generalizarse:

Hace alrededor de treinta años, algunos trataron de aumentar [el registro de] la Flauta con un tono más bajo: el do. Ellos alargaron para este propósito el pie lo necesario para [obtener] un tono; y añadieron aún una Llave para obtener el do sostenido. Pero como parecía afectar, tanto la afinación como el sonido mismo de la Flauta; esta supuesta mejora nunca se puso de moda (Quantz, 1752, pp. 28).

Asimismo, las digitaciones propuestas por Minguet e Yrol en su tratado, así como las propuestas en el resto de tratados europeos más importantes de la época, revelan que el modelo generalizado en España y el resto de Europa era el de una llave, que tenía como nota más grave el Re situado por debajo del pentagrama.

Por tanto, en nuestra opinión, la descripción de la extensión de la flauta que realiza Valls podría contener un pequeño error, y por tanto se referiría a la de la flauta travesera,

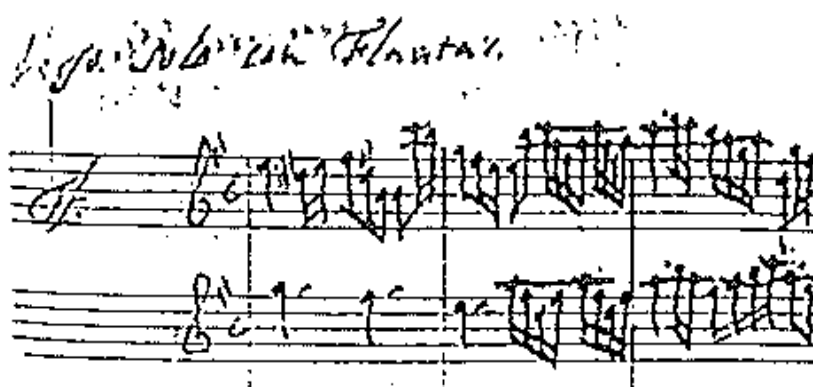
coincidiendo así con la que propone Rabassa en su tratado. Además, la extensión de oboe y flauta travesera es más parecida que la de oboe y flauta dulce, ya que esta última está más limitada en el registro grave, siendo su nota más grave el Fa₁.

Sin embargo, si analizamos el ejemplo que él mismo escribe *Largo*, solo con flautas¹⁵, para dos flautas, tenor y acompañamiento, no se podría asegurar de forma contundente que el ejemplo esté escrito para flautas traveseras, aunque sí se pueden precisar los detalles que nos pueden llevar a pensar que tampoco tiene por qué tratarse de un ejemplo escrito para flauta dulce.

En primer lugar observamos que para la escritura de las flautas escoge el registro medio-agudo, ya que según escribe:

Las flautas, como son instrumentos de poco cuerpo de voz, acostumbran tocar solas. (...). Las flautas podrán llevar en positura alta porque se oirán mejor¹⁶.

Dicha información, podría ser válida tanto para la flauta dulce como para la travesera, pero, ya desde el comienzo del fragmento, en el compás 3, la flauta 1ª alcanza un Re agudo, lo cual repite hasta en tres ocasiones más (compases 16, 36 y 37), cómodo para la interpretación en la flauta travesera pero menos cómodo para la interpretación en la flauta dulce, e incluso imposible, remitiéndonos a la extensión que aparece en el tratado de Rabassa, que propone el do con dos líneas adicionales por encima del pentagrama como nota más aguda de la flauta dulce.



Tres primeros compases del fragmento



Compás 15 y 16.

Compás 36 y 37

¹⁵ Capítulo XXVI, apartado II, pp. 148-149 (a lápiz); pp. 335-36-37 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

¹⁶ Capítulo XXVI, apartado I, pp. 144 (a lápiz); pp. 328 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

Asimismo, escoge una tonalidad con sostenidos, que, según Rabassa, era como mejor sonaba la flauta travesera.

De esta manera se entendería mejor que al referirse al empleo de los instrumentos, “El estilo de Musica entre Violines, Obueses, y Flautas casi es el mismo, pues lo que executa, el Violin, lo practica el Oboé, y la Flauta”¹⁷, hable de un mismo estilo de composición para violín, oboe y flauta travesera, que de violín, oboe y flauta dulce, sobre todo por dos motivos:

1. Por la extensión de los instrumentos, más parecida en el primer caso que en segundo, ya que la flauta dulce tiene una extensión más limitada en el registro grave.
2. Porque la aparición de los nuevos instrumentos trajo consigo un creciente desuso de los antiguos, siendo lógico pensar que las explicaciones sobre violines y oboes debían estar aparejadas a las explicaciones sobre la flauta travesera, como instrumentos empleados de manera más reciente que la flauta dulce, o, en palabras del propio Valls “violines, oboeses, y demás instrumentos de la moda”¹⁸. De hecho, si retomamos las palabras de Nassarre, se pueden entender en este sentido:

Son muchas las especies de ellos que se practican, como las Cornetas, Chirimias, Baxones, y Flautas, aunque el uso de estas no es ya tanto en los modernos, como en los antiguos¹⁹.

En la sección II del capítulo XXVI²⁰, trata el empleo de voces e instrumentos en la “Música de Iglesia” (principalmente en latín), e indica que para acompañar a la voz sola, se puede utilizar violín, oboe y flauta, bien a través de imitaciones entre instrumentos o instrumentos y voz, bien a través de unisonos cuando la voz está glosando.

Asimismo, recomienda el empleo de dichos instrumentos en obras de mayor envergadura como misas, salmos o motetes. Por el contrario, para la “Música de Teatro” (en lengua vulgar), reconoce más libertad para el compositor.

En cuanto a la afinación, asimila la de las flautas a la de los clarines, ordinariamente en Re (Dlasolre), lo que coincide totalmente con la flauta travesera de una llave, común en toda Europa en aquel tiempo, instrumento en Re:

El temple de estos instrumentos se regula según los Clarines si ellos tocan por Dlasolre son el vno Alamire, y el otro Dlasolre (...) ²¹.

La siguiente referencia a los nuevos instrumentos la encontramos en el capítulo XXVII, donde describe todos los estilos utilizados en la música, de forma detallada y

¹⁷ Capítulo XXVI, apartado I, pp.144 (a lápiz); pp. 327 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

¹⁸ Capítulo XXVII, apartado XI, pp.206 (a lápiz); pp. 451 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

¹⁹ NASSARRE, Pablo (1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe*. Edición facsímil. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980, Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

²⁰ Capítulo XXVI, apartado II, pp.145 (a lápiz); pp. 329-330 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²¹ Capítulo XXVI, apartado II, pp.145 (a lápiz); pp. 330 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

con numerosos ejemplos musicales. La sección VII se ocupa del “Estilo Phantastico”²², el cual define como más libre y adecuado a la música instrumental. En él, encuadra composiciones como Tientos, Recercatas, Sinfonías, Conciertos, Tocatas, Sonatas y otras composiciones para instrumentos, e indica lo siguiente:

Entran también en este Estylo las Symphonías, Sonatas, y Tocatas, que dezía (que en el tiempo presente casi son vna misma cosa con diferentes nombres) de qualesquiera instrumentos. La Symphonía es vn concierto de tres, quatro, ò mas instrumentos, como violines, Clarines, y Flautas. Las Tocatas, y Sonatas son por ordinario, de vna voz sola, con el acompañamiento²³.

Asimismo, en la sección siguiente que trata del Estilo Coraico²⁴ (adecuado en danzas, bailes y marchas), precisa que en las marchas de carácter militar, oboes y fagotes son los instrumentos más adecuados, acompañando las explicaciones con dos marchas a modo de ejemplo.

CONCLUSIONES

Del análisis comparativo entre los tres textos, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

1. Sólo Rabassa distingue entre flauta dulce y flauta travesera o de Alemania en su tratado, por el contrario, los otros dos autores no lo especifican. En el caso de Nassarre, hay dos elementos que indicarían que se refiere a la flauta travesera. El primero es la descripción que hace para mostrar cómo se produce el sonido en dicho instrumento, en la cual señala que el aire entra por un extremo, pero no dice que el labio esté sobre el extremo (como en la flauta dulce), sino contiguo (como en la travesera), y además explica que el sonido se produce cuando el aire se reparte tanto dentro como fuera del instrumento, lo cual sucede en la flauta travesera, ya que en la flauta dulce todo el aire es introducido dentro del instrumento desde la boca. El segundo es la cita donde dice que el uso de cornetas, chirimías, bajones y flautas se produce más “en los antiguos que en los modernos”²⁵, cosa que sucedió en el caso de la flauta dulce, ya que con la introducción de la flauta travesera, cayó en desuso, junto con el resto de instrumentos mencionados. En el caso de Valls, hay que remitirse al empleo de los instrumentos para encontrar uno de los argumentos que nos indique que se refiere a la flauta travesera. En este sentido, el autor precisa que lo que ejecutan los violines, lo pueden realizar de igual manera oboes y flautas²⁶. En tal caso,

²² Capítulo XXVII, apartado VII, pp.192 (a lápiz); pp. 424 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²³ Capítulo XXVII, apartado VII, pp.193 (a lápiz); pp. 425 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²⁴ Capítulo XXVII, apartado VIII, pp.194 (a lápiz); pp. 427-428 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²⁵ Nassarre, Pablo (1723-1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724*. Edición facsímil. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980, Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

²⁶ Valls, Francisco (1742). *Mapa Armónico Practico*. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona. Capítulo XXVI, apartado I, pp.144 (a lápiz); pp. 327 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

sería posible pensar que dicha afirmación se corresponde con la flauta travesera por dos motivos: la extensión de los instrumentos, más parecida en el caso de referirse a la flauta travesera, ya que la flauta dulce tiene una extensión más limitada en el registro grave, siendo el Fa_1 su nota más grave, así como el hecho de que la aparición de los nuevos instrumentos trajo consigo un creciente abandono de los antiguos, siendo lógico pensar que las explicaciones sobre violines y oboes debían estar aparejadas a las explicaciones sobre la flauta travesera, como instrumentos empleados de manera más reciente que la flauta dulce, o, en palabras del propio Valls “violines, oboeses, y demás instrumentos de la moda”²⁷. Asimismo, el ejemplo práctico que incluye para dos flautas, tenor y acompañamiento contiene dos elementos que si bien no descartan que esté escrita para flautas dulces, al menos dejan abierta la posibilidad de que pudiera interpretarse con flautas traveseras. El primero es la escritura, cuya tesitura durante todo el fragmento es aguda, llegando en el caso de la flauta primera a un Re_3 por tres veces, lo cual sería, cuanto menos, incómodo para la flauta dulce, e incluso imposible, remitiéndonos a la extensión propuesta en el tratado de Rabassa. El segundo es la utilización de una tonalidad con sostenidos, más propicia para la flauta travesera, según afirma Rabassa en su tratado.

2. Los tres textos hacen alusión a que los instrumentos de los que hablan son los más utilizados, y, teniendo en cuenta que investigadores como Siemens Hernández o Martín Moreno afirman que las obras de Nassarre y Valls recogen el saber del siglo XVII, e Isusi Fagoaga data la obra de Rabassa en 1720, estos datos situarían la flauta travesera como un instrumento bastante presente en las capillas españolas de principios del siglo XVIII, e incluso con anterioridad a esta fecha.
3. En relación a la extensión de la flauta travesera, Nassarre no hace mención alguna, mientras que Rabassa y Valls la representan en el pentagrama, el primero del Re_1 al Re_3 y el segundo del Do_1 al Re_3 . En este sentido, Valls unifica en un mismo pentagrama la extensión de oboe y flauta, lo cual, en mi opinión, le lleva a cometer esta pequeña imprecisión, ya que los tratados de flauta más importantes del momento son unánimes en cuanto al modelo de flauta travesera utilizado en Europa y España (el de una llave) y la nota más grave a la cual podía llegar ese modelo concreto (Re_1). Por tanto, se podría afirmar que la extensión que propone Valls, salvo esa pequeña imprecisión coincide con la que propone Rabassa, por lo que se podría decir que se refiere a la flauta travesera. En cuanto a la nota más aguda del instrumento, los tratados teóricos españoles la sitúan en el Re_3 , mientras que los tratados para flauta la sitúan en el Sol-La₃, aunque Quantz puntualiza en su obra que por encima del Mi_3 , las notas suenan muy forzadas.

REFERENCIAS

- Artaud, Pierre-Yves (1991). La flauta. Barcelona. Editorial Lábora.
- Checa Cremades, Fernando (dir.), (2010). Los inventarios de Carlos V y la familia imperial, vol. 3, “Inventario Posmórtem de María de Hungría. 19 de Octubre de 1558. Archivo General de Simancas, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093”. Fernando Villaverde ediciones. Madrid, pp. 2841 a 2980.

²⁷ Capítulo XXVII, apartado XI, pp.206 (a lápiz); pp. 451 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

- Grout, Donald J., PALISCA, Claude V (2001). Historia de la música occidental, vol.1. Madrid, Alianza Editorial.
- Isusi Fagoaga, Rosa (1997). "Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su Guía para Principiantes". Revista de Musicología, XX, 1, pp. 401-416.
- León Tello, Francisco José (1974). La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII. Instituto de Musicología, CSIC. Madrid.
- Martín, Mariano (1995). "La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España". Revista de Musicología, 8 (1), pp. 115-118.
- Martín Moreno, Antonio (1985). Historia de la música española 4. Siglo XVIII. Madrid. Alianza Editorial.
- _(1976-1977). "Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)". Anuario Musical, XXXI-XXXII, Barcelona, pp. 157-194.
- Nassarre, Pablo (1683). Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición. Zaragoza.
- _(1723-1724). Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Segunda parte, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Edición facsímil. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980.
- Querol Gavaldá, Miguel (1974). Los orígenes del barroco musical español. Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático.
- _(1974). Música barroca española (transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá). Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático.
- Quantz, Johan Joachim (1752). Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique le tout éclairci par des exemple et par XXIV tailles douces par Jean Joachim Quantz, musicien de la chambre de sa Majesté Le Roi de Prusse. Paris, Zurfluh.
- Rabassa, Pedro (1720/24-1738). Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición. Valencia.
- Toof, Nancy (1996). The flute book. New York. Oxford University Press.
- Valls, Francisco (1742). Mapa Armónico Practico. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona.
- Zarco Cuevas, Julián (1929). Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial, 1571-1598. Madrid.